



ac
arte críticas

octubre
2016



ISSN: 1853-0427

artículos

cine

artículos // críticas // debates // entrevistas // todos

Cuando el arte aborda lo irrepresentable

por Rose Marie Guarino

A diferencia de lo que pasa con otros lenguajes, críticas de cine hay muchas, y las hay para todos los gustos. Tanto en medios gráficos como en medios web, para públicos masivos o especializados, es posible elegir dentro de una multiplicidad de estilos. En este artículo se analiza la recepción de la película Fuocoammare a través de cuatro críticas publicadas en distintos medios.

“Ustedes que viven seguros / en sus tibias casas / ustedes que encuentran al volver por la noche / la comida caliente y los rostros amigos”, Primo Levi, *Si esto es un hombre* (1947).

Se van a analizar las siguientes críticas sobre el documental *Fuocoammare*, de Gianfranco Rosi (2016): “La isla de los deshauciados [sic] del mundo”, por Horacio Bernades, *Página/12*, edición impresa, Cultura & Espectáculos, jueves 11 de agosto de 2016; “Fuocoammare es un poderoso documento de la crisis de los refugiados”, por Fernando López, *La Nación*, Espectáculos, Estrenos de cine, jueves 11 de agosto de 2016; “Vidas paralelas”, por Martín Chiavarino, *Así (A sala llena)* asalallena.com.ar, cine , segunda crítica; “El niño y el mar”, por Diego Lerer, *Otros Cines, otros cines.com* , del 9 de agosto de 2016.

A diferencia de lo que pasa con otros lenguajes, críticas de cine hay muchas, y las hay para todos los gustos. Tanto en medios gráficos como en medios web, para públicos masivos o especializados, es posible elegir dentro de una multiplicidad de estilos. En todas existe una escala definida de valoración, que adquiere un formato típico en cada medio. El sitio *Todas las Críticas* presenta de manera ranqueada las críticas locales (en el caso de *Fuocoammare* figuran alrededor de setenta), con el respectivo enlace a cada una de ellas.

Es un hecho también que los medios gráficos suelen presentar en su formato web los mismos textos críticos que en su versión papel. La única diferencia es que los párrafos no están encajonados sino expandidos en el ancho disponible en cada página. En los casos que se van a analizar, *La Nación* agrega, debajo del título de la crítica y el autor, el trailer del film, y permite imprimir, compartir en las redes sociales y descargar; mientras *Página/12* opta por mantener un pequeño fotograma a la derecha del título, sólo permite imprimir y compartir, y la puesta en página es casi idéntica a la de su versión gráfica. En cuanto a la longitud de las críticas, no se encuentran diferencias significativas entre aquellas con formato gráfico/web y las de los sitios online.

Así ofrece “pluralidad de opiniones”. En efecto, sobre este objeto —luego del título de la película y un fotograma distinto a los de circulación general— aparecen, con fondo azul, dos críticas. La valoración se da por medio de un dibujo (vista posterior de espectadores en butacas, de silueta llena o vacía). Se pueden dejar comentarios y compartir en las redes sociales. Es la que más se diferencia de la gráfica en la forma. *Otros Cines* se presenta como un equipo que busca brindar “amplia, diversa y profunda cobertura”, y que quiere combinar la crítica con el análisis y la información periodística. En

este caso muestra un fotograma muy difundido. En medio del cuerpo crítico (fue publicado originalmente en la cobertura de la Berlinale) hay una fotografía del director con el Oso de Oro, junto a Meryl Streep. Al final se sitúa el trailer oficial, el mismo que comparte *La Nación*, pero aquí la imagen fija no es la del inicio del trailer sino la misma que se usó al principio de la nota. Se pueden dejar comentarios y compartir.

En los casos seleccionados, ninguna de las críticas desentona con la política del medio en que se emplaza. Todas comparten una enunciación neutra, impersonal, salvo por un mínimo detalle en el primer párrafo de Lerer, donde suelta un “tengo la impresión”, pero que no se vuelve a repetir. Bernades utiliza una jerga erudita que, por otra parte, lo caracteriza. Las cuatro críticas están escritas en la normativa, se nota un trabajo de edición, excepto por el error de ortografía en el título de Bernades. Esto es algo para remarcar, porque no siempre se da así: se publican cantidades de críticas o reseñas que no han sido corregidas, tanto en la web como en papel. Con respecto a la película, la valoración más baja es la de Bernades, 6/10, seguida por la de Lerer: 3,5/5. Chiavarino puntúa 4 de 5, y para López es “Muy buena”. Pero ¿qué es lo que cada uno lee y valora, qué deja afuera, desde qué lugar critica?

Una primera cuestión se dirime en torno al género. Para Bernades, se trata de un “documental de observación”, con “prescindentes herramientas”, que “confronta” (es importante el verbo) “la realidad de los migrantes pobres de África y Medio Oriente que ingresan a Europa a través de la isla siciliana de Lampedusa, y la vida cotidiana de los habitantes de ese enclave”. López lo clasifica en su título como “poderoso documento de la crisis de los refugiados”, mientras Lerer lo toma como un “documental sobre niños (¿?) y refugiados en la isla de Lampedusa”. La crítica de Chiavarino, en tanto, comienza: “En un magma en el que se funden el documental y la ficción, el realizador Gianfranco Rosi narra de forma maravillosa la vida de distintos personajes de la isla de Lampedusa, en el sur de Italia, marcada por la inmigración africana y la alta mortandad en el mar”. Distintas formas de describir un documental donde, a través del lenguaje cinematográfico, se aborda un tema candente que toca la imposibilidad de la representación.

La crítica de Bernades arranca con un párrafo informativo que incluye el Oso de Oro para el film, datos biográficos del realizador, sus otros premios y documentales. Sólo al final plantea y describe los que él considera “dos grandes momentos”, de una fuerza que excede a la de la propia película. Uno de ellos es el de la vista nocturna de la estación de rescate, y lo que le interesa a Bernades es que “parece una nave alienígena”; extraña valoración para alguien que pretende que el documental responda a preguntas obvias a la manera clásica. Porque el resto se compone de análisis e interpretaciones que nacen de esta categorización suya sobre Rosi: “Poco preocupado por el testimonio clásico (pero por qué meterse entonces con un tema que lo pide a gritos)”. Arma la crítica a partir del punto de vista que él considera que tendría que haber tenido la película en relación al “tema”.

Tal vez sea esto lo que lo ciega a los recursos que utiliza el director para producir sentido: qué decide mostrar y cómo, qué cosas no muestra y adquieren mayor significación por el hecho mismo de dejarlas afuera. Pero tampoco presta atención a los detalles diegéticos: de hecho, sus preguntas obvias sí están contestadas (de dónde vienen, en qué condiciones llegan, cómo fue el viaje); confunde los parentescos y los personajes; su “largo cartel inicial de cifras” son unos pocos números, blanco sobre negro, que inician una serie que funciona de manera metonímica y lleva a otros campos. Encuentra un “relato escindido” en el que “por decisión del realizador y a diferencia de lo que sucede en la realidad [¿de qué realidad estará hablando?] ambas instancias no se rozan ni interactúan”, en un “desbalance” donde sólo al final “se acerca un poco más a esta pobre gente” (así caracteriza a los refugiados).

Con sus preguntas, Bernades le reprocha a Rosi lo que no se da a ver, cuando justamente ese silencio visual es lo que permite leer lo que sí se ve de otra manera y además hace a la apuesta estilística del director. Son demasiadas cosas las que el crítico pasa por alto, pero en cambio se empeña en catalogar al personaje principal como “chico típicamente avispado, como salido de una película neorrealista”. Y vuelve a hacer preguntas, que lo

único que ponen de relieve es su confusión, su desconocimiento de cómo es un chico de doce años en la actualidad, de lo que es la vida de pueblo, y hasta de los propios refugiados. La película le parece lenta y centrada en nimiedades. Si Bonitzer dice que “El cine no refleja la realidad, sino que la inventa”, Bernades, en cambio, sobreimprime en la película una “realidad” que opaca el hecho artístico, que obtura las operaciones retóricas.

El texto de López no alude a obras anteriores, brinda mínimos datos biográficos sobre el cineasta y sus premios, y refiere que éste “no duda en calificar esta tragedia como la más grande que ha debido enfrentar Europa desde la Shoah”, dato significativo ya que una de las operatorias del film conecta estos dos horrores metonímicamente, que además se emparentan desde lo irrepresentable. Elogioso sobre el director y su forma de abordar y documentar la crisis de los refugiados, con imágenes “duras” pero no “sensacionalistas”, considera que la solución debe provenir de los políticos y no del cine.

Describe distintas cuestiones de la narración que convergen como “muy diversas pinceladas yuxtapuestas que conforman un reflexivo retrato de la isla y de una tragedia”. Propone que ante todo es una película de sensaciones, emociones, encuentros; de gente con sus historias; y también un llamado de alerta en relación a la indiferencia en torno a esta crisis humanitaria. Expone el “contraste” entre “la sencilla y callada vida de los habitantes de Lampedusa” y “la terrible situación de los que lograron sobrevivir al viaje”. Capta y refiere las cuestiones principales que plantea el film, pero le falta una argumentación que podría haberse basado tranquilamente en el uso de los recursos filmicos.

Chiavarino ubica esta película dentro de la docuficción, cuestión que argumenta al final del texto, donde le atribuye al director “un claro componente ideológico y político deudor de las ideas y las técnicas del cine directo” -habría que ver si no convendría acercarlo, esta vez sí, al neorrealismo de *La terra trema*, aunque más no sea por lo regional y la relación con la Segunda Guerra-, porque en la obra “la realidad es demasiado real y se asemeja a la ficción debido a su propio impedimento para representar esa instancia entre la vida y la muerte”. Este argumento no resulta claro, pero nota la dimensión de lo irrepresentable. Hace un relato de la trama bien construido, que contempla el punto de vista del film, y subraya que en la cotidianeidad que se muestra en una serie de personajes “la vida y la muerte se tocan todos los días”.

Pero, en contraposición con esto, toma la vida de los personajes de la isla y la tragedia humanitaria de los refugiados como “dos registros contrapuestos e imposibles”, que “se desarrollan paralelamente”, que no es lo mismo que decir que se tocan y contrastan. También afirma que Rosi reconstruye los cambios ocurridos a partir de la agudización de la crisis migratoria a través de la mirada de Samuele, el chico de doce años. Sin embargo, lo que se muestra no es el punto de vista de Samuele, sino ciertos recortes de las cosas que él hace y de sus reacciones.

Aporta un dato importante sobre la filmación: la hizo Rosi cámara en mano y prácticamente solo. Menciona el Oso de Oro hacia el final y no incluye información biográfica del realizador. “Allí donde la vida parece no valer nada y los cuerpos se convierten en un problema, es donde Rosi encuentra su historia”; esta frase de Chiavarino parece dar con la clave de la película. A este crítico le faltaría ejemplificar ciertas lecturas acertadas con fragmentos del film, develar al mismo tiempo cuestiones retóricas del propio lenguaje filmico, y evitar contradecirse subrayando un paralelismo que sólo es aparente.

Para Lerer, el tema fue fundamental en la premiación, ya que no considera que el film esté a la altura de los “grandes documentales que vienen haciéndose en los últimos tiempos”. No aclara cuáles son los documentales contemporáneos que él valora. Habla de las dos historias en paralelo, y aquí da un dato erróneo: Pietro no es el único médico de Lampedusa, hay al menos otro que es oculista y Samuele visita a los dos. Lo que pasa es que al oculista no se lo ve, porque no es importante como personaje, pero se sabe que es otro, porque cuando Samuele va a la consulta con Pietro tiene que contarle su problema del ojo. Es cierto que Pietro sí es un personaje importante, el único que da testimonio a la manera del soliloquio y que

habla de su trabajo con los refugiados vivos y muertos, de la imposibilidad de acostumbrarse al reconocimiento de los cadáveres.

Como Chiavarino, Lerer menciona que Rosi trabaja por su cuenta, sin equipo técnico, y que por eso “lo que filma muchas veces tiene esa calidad medio casera que puede no ser técnicamente impecable pero que le permite acercarse a la intimidad de los personajes”. Advierte que la estrategia narrativa consiste en “ir metiéndose cada vez más” en la vida del chico isleño e “ir acercándose cada vez más” a los refugiados; aunque para él los dos registros no terminan de unirse del todo, al menos así se evita el “acercamiento periodístico clásico” (el que reclama Bernades). Rescata que “cuando la película decide enfrentar directamente su tema lo hace con la fuerza que le dan las imágenes y testimonios”, y plantea que ciertos síntomas y actitudes de Samuele “podrían vincularse” con la situación del desastre humanitario. Admite “la necesidad de buscar un eje dramático personal” para enganchar con “la gran historia’ de los refugiados”, algo que para Bernades resulta un capricho del director.

Menciona las metáforas visuales que construye el film: a algunas las considera “obvias” y a otras “más certeras”; da ejemplos discutibles, pero ejemplos al fin. No aporta ningún dato biográfico sobre Rosi, pero lo presenta como “el director de *Sacro GRA*”, su anterior y también premiado documental. Su texto está bien argumentado. Como en todos, y esta es una característica ya conocida de la crítica cinematográfica, predomina la narración de la historia, del relato anecdótico, a expensas de las referencias al discurso audiovisual, al propio lenguaje del cine. No importa si el medio es gráfico o web, como en el caso de los libros, los textos críticos son los mismos que cambian de formato, con una mayor o menor disponibilidad para la lectura, la interacción, etc. Las imágenes son utilizadas a modo ilustrativo del discurso escrito; no ejemplifican, no dialogan.

Excepto Bernades, que parece haber visto otra película sobre el mismo tema (la que él *hubiera* filmado), todos se aproximan al asunto candente que aborda el film. Sin embargo, sólo López y Chiavarino retoman el título de la película: el primero para comentar que *Fuocoammare* “es una vieja canción siciliana que alguien pide para dedicarla a su esposo”; el segundo dice que “es una expresión de los pescadores locales”. Ambas cosas son ciertas, aunque desde lo anecdótico hubiera sido más importante aclarar que esta expresión -en dialecto siciliano, que en el título de la película está escrita sin separación entre las palabras (fuoco ammare), aunque las distingue el color- según le cuenta la abuela a Samuele, proviene de los pescadores en la época de la guerra, que no salían a pescar de noche porque parecía que había “fuego en el mar”. Entonces el título, además de muchas otras imágenes, palabras y silencios que están en el film y que podrían haber sido pescados en las redes de las críticas, enlaza los dos horrores: el actual y el pasado. Donde, entre la vida y la muerte, hay seres humanos reducidos a objetos debido a las determinaciones y acciones de otros seres humanos. Nadie quería escuchar a los sobrevivientes de la Shoah; nadie quiere ver el problema de los refugiados. Pero es el arte, en este caso fílmico, el que trae sus fragmentos a la playa. Algo que los críticos no deberían pasar por alto.

(0) Comentarios

Dejar un comentario

Nombre

Email

Comentario



Última actualización:
11-10-2016 14:52:20

buscanos en facebook!



IUNA
Instituto Universitario Nacional del Arte
Azcuénaga 1129. C1115AAG
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
(54.11) 5777.1300

Área Transdepartamental
de Crítica de Artes
Bartolomé Mitre 1869
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
(54.11) 4371.7160 / 4371.5252

Las apreciaciones expresadas en los artículos publicados en ArteCríticas son de entera responsabilidad de cada autor. Esta publicación online no se hace responsable de ellas.